

フロベールの羅列癖または 瑣末主義の意味

玉 井 崇 夫

ジャン・ピエール・リシャルは、フロベールの小説にやたらと飲み食い
の場面が多いことを指摘して、食べ物がうず高く盛られた食卓の周囲で食欲
が掻き立てられている、こんな描写ほど彼にあってお馴染みの描写はない、
と述べている⁽¹⁾。確かに、フロベールのどの作品にも食事の場面が丹念に描
かれている。作中人物たちと同じ貧乏な目で、山海の珍味がこと細かく呆れ
るばかりに列挙される。物を食べるというイメージ、それがフロベールの想
像力をもっとも生き生きと刺激した。そこのところを読み取らなければなら
ないという。これはきわめて暗示的な指摘である。

エンマは中へ入るなり、花の香りや立派なテーブルクロスとナプキンの匂
い、肉や松露の香りの一緒になった温かいきれに包まれるのを感じた。燭
台の蠟燭が銀の皿覆いに火影をのぼし、蒸気に曇ったカットグラスはほのか
な光を投げあっていた。花束がテーブルの端から端へ一列に並び、縁の大き
い皿の中にはナプキンが僧帽型に折りたたんであり、その両側の口を開いて
いる間に、卵形の小さなパンがそれぞれ一つ挟まっていた。伊勢海老の赤い
足が皿からはみ出し、透かし細工の籠に入った大きな果物は、飾り苔の上
にうず高く段を成し、ウズラは羽付きのまま湯気を立てていた。(『ボヴァリー
夫人』第1部8章)⁽²⁾

ダンデルピリエ侯爵の晩餐会の場面であるが、女主人公の好奇心に満ちた
食欲以上に作者の欲望が見えてくる。勿論、フロベールの胃袋の欲望だが、
同時にそれらを描き尽くしたいという筆の欲望である。

ロラン・バルトはある雑誌のインタビューに答えて、「フロベールは文字通り言葉を腹一杯食べる男のように思われる。」と語っている⁽³⁾。

言葉は個々の概念を持ち、その組み合わせによって、ある意味の世界を構築する。そこに作家の想像力が加わる。言葉はあくまでも道具であって、目的はそれによって創造された心象風景にある。これが小説世界である。抽象といってもよい。ところが、フロベールの小説作法には抽象が際だって乏しい。「食べる」というのは、人間のあらゆる行為の中でもっとも即物的な行為である。観念ではない。実際に胃袋に詰め込んでみなければ、収まらない。つまり、具体物で確かめなければ満足できない。それと同様に、フロベールの描写には、言葉の個々の具象性から逃れられない彼の偏愛が感じられる。

この功名で、二人はいよいよ天狗になった。そこで、破産した酒造家の道具一式を買い込んだ。間もなく、篩、樽、漏斗、泡掬い、酒漉し袋、秤はもちろんのこと、中に玉ころの入った酒移し用の木鉢や、煙突付きの反射炉の必要な真っ黒い蒸留器までが、かつぎこまれた⁽⁴⁾。

上の引用は、彼の遺稿となった『ブヴァールとペキュシェ』（2章）の一節である。フロベールの想像の胃袋は、「道具一式を買い込んだ」で止まらない。言葉を腹一杯食すには収まらない。この種の瑣末主義にも陥りかねない羅列癖は、初期作品から遺作まで一貫したフロベールの描写の特徴である。ちなみに、16歳のときに書いた『狂人の手記』の断片（3章）を挙げておこう。

そうして、またも栄光を夢見た。拍手のどよめき、空へ昇るファンファール、月桂冠、風に散った金粉など。きらびやかな劇場を夢見た。着飾った女達、灯火にきらめくダイヤモンド、重苦しい空気、喘ぐ胸。それから、宗教的な瞑想や、火災のように激しい言葉や、涙や、笑いや、嗚咽や、栄光への陶醉や、熱狂の叫びや、群衆の踏み鳴らす足音。やれやれ！ 虚栄だ、馬鹿騒ぎだ、無だ⁽⁵⁾。

想像を定着させようとする単語の氾濫がここにも見られる。この羅列癖と

それは、言葉をたらふく胃袋に詰め込みたいという彼の欲望の現れなのだ。

フロベールの想像力にはどこか地を這うようなところがあると、しばしば指摘される。彼自身も「自分は両手に鉛の球をつけてピアノを弾く男」だという (Louise COLET 宛書簡、1852年7月27日)⁽⁶⁾。結局、それは言葉の方向の問題で、言葉の抽象によってドラマティックな散文の意味世界を創造するよりも、言葉の効果的な羅列による想念の再現を図ろうとするからである。そこに創造力の飛翔を期待できないのは当然である。

ところで、この「羅列癖」は、内側から、すなわちフロベールの資質だけに留めては論じられない。外側から、すなわち「レアリズム」という時代的な文学性から、同時に考察する必要がある。ヴェレリーがフロベールを「人間としては類のない正直者であり、もっとも尊敬する芸術家」と評しながらも、「写実主義の至極単純な公式にやすやすと乗せられてしまった」と揶揄する意味も、多分、そこにあったのだろう⁽⁷⁾。

勿論、レアリズムの問題を一定の時代に限って論じることはいくつかできない。近代の合理主義や実証主義だけの所産ではない。現実を模写し、そこに日常的な真実を描こうという欲求は、ギリシャ・ラテンの芸術以来受け継がれてきた。更に、先史の原始絵画、口碑にまで遡り、また一方、今世紀の映像文化にも深く繋がるテーマである。レアリズムは人間精神の在り方のひとつといってもよい。が、フランス文学史でいうレアリズム *réalisme* は、2月革命 (1848年) 以後に起こった芸術活動を指す用語と理解してよい。1851—52年頃にその運動が定義を曖昧にしたまま顕在化し、1853年にもっとも過激となり、1855年には替否両論を巻き込んで用語としての市民権を得た。デュランティが遅ればせながら1852年に「レアリズム」を創刊して、翌年の4・5月合併号をもって廃刊とする頃には、内包していた運動のエネルギーはすでに失われていた。つまり、一応の定義の輪郭を備え、自立したと見てよい。

先ほどフランス文学史といったが、正確には美術史と言い直した方が適切だろう。画家のクールベが自らの革新的な手法を喧伝するために用いはじめたことは、よく識られている⁽⁸⁾。

ギュスターヴ・クールベが自らの画境を開いたのは『オルナンの夕食後』である。1849年の美術展に出品、受賞し、政府買い上げとなった作品である。以後、クールベは故郷オルナンの風物を意図して描き続けることになる。当時、画壇はアングルを中心とする古典派とドラクロワを中心とするロ

マン派が支配的であった。シャルル・レジェはこの作品がクールベを既成の画壇から決定的に訣別させたと見て、次のように論評している。

彼はロマンチズムを放棄する。家庭生活から主題を借りた絵、殺風景な農家の室内を主題にした絵は、誰にも不愉快な気持ちを起こさせない。…全体が褐色の色調で描かれた『オルナンの夕食後』がそのよい例である。アングルの弟子である古典派と、ドラクロワの旗下に集まったロマン派とは、神話、宗教、歴史の画題を求める点で、ほとんど変るところがないにも拘わらず、お互いにいがみあい、やっつけあっていた。…クールベの功績は現実を絵に介入させたことであった。つまり、目の前にあるものを虚構や空想に代えて、見た通りに再現することであった⁽⁹⁾。

アングルは芸術的理想を異にすると留保しながらも、「この若者の眼」は「危険な手本」と評している。彼の新しい画風が2月革命後の時代の要請であったことを読み取っていたに違いない⁽¹⁰⁾。クールベは伝統的な主題（神話、歴史、文学作品などのエピソード、物語性）を否定し、現代や日常に立脚した現実性のある主題を提唱した。やがて、1855年、万国博覧会絵画展にレアリズムの画風を著しくする大作が出展拒否されたことを契機に、独自の個展を開き、「レアリズム宣言」を行うことになる⁽¹¹⁾。

ドラクロワは、この個展の目玉ともいふべき『画家のアトリエ』と『オルナンの埋葬』を見て、次のような率直な感想を記している。

私はクールベの展覧会を見に行く。1時間近く、ひとりきりでいる。拒絶されたこれらの絵が傑作であることを発見する。私は目を離すことができなかった。非常な進歩だ。それが却って『埋葬』を賞賛する気持ちに私をさせた。『アトリエ』では、…唯一の欠点は、彼の描く絵に曖昧なところがあることだ。絵の中央に実際の空があるような様相をしている。現代のもっとも不思議な作品のひとつが拒絶されたのも、そのためである⁽¹²⁾。

しかし、大方の世評は芳しいものではなかった。この一連のレアリズム運動に浴びせられたのは、陳腐な真実とか卑俗性とかの非難である。詩的なもののより散文的なものが、パリより田舎が、貴婦人より農夫が好んで描かれて

いるとする。シャルル・レジェの言葉を借りると⁽¹³⁾、「陳腐な trivial, 通俗な commun, 醜怪な horrible, 野卑な ignoble, 下品な grossier, 不敬虔な impie」絵ということになる。

ジャンフルリは文学の側からクールベのリアリズム運動を全面的に支援した。「この人を心に留めよ!」(「パンフレ」紙 Le Pamphlet, 1848年9月28日)と激賞し、「昨日までまだ誰も彼を知る人はいなかったが、今日では全画壇から知られる身になった。…私は間違っていなかった。私は正しかったのだ。」(「シルエット」誌 La Silhouette, 1849年7月22日)と絶賛している。

フロベールは、このジャンフルリが鬭争的に擁護したリアリスと自分の文学が同視されることをひどく嫌った。その呼称さえ疎じていた。ジャンフルリの代表作に『モランシャルのブルジョワたち』(1855年)がある。故郷ランの町の風俗や人々の生活が、観察、証言、調査を交えて、克明に客観描写されている。そこには、観念的な解釈を避けて、実証的に現実を転写しようとする意思的な企図がはっきり読み取れる。明らかに、クールベの手法と呼応した試みである。群像を描く場合、『オルナンの埋葬』(1851年)や『画家のアトリエ』(1855年)が構図の主従を排し、均等な並列描写を取ったように、ジャンフルリの小説も、平凡な田舎町が対象に選ばれ、しかも、各場面が意図的強弱のない併置法で詳述されている。

クールベのリアリズム手法に対する非難が「陳腐な真実」であったことはすでに述べたが、それと同時に、目に映るものが、そのままに、無選択に、やたらに描かれる絵だという非難である。芸術的な飛翔がなく、平板で単調な印象を与えることへの不満だった。当時の新聞雑誌の美術展批評を拾ってみると、以下の通りである。

クールベ氏が何故あんなに大きなキャンパスに風俗画を描いたのか、理解しがたい。台所の内なんてものは、小さい額縁の中で見てこそ、楽しいものなのだ。自然の大きさと同じ割合を与えられると、魅力は失われてしまう。暖炉のもとでの田舎の夕食や、鍋、自在鉤、テーブル、木の椅子などの散文的な品物が興味深いものになるためには、フランドル派の画家が描くように、望遠鏡の小さい先でそれらを遠くに離して、詩的なものにして見せなければならないだろう。クールベ氏がよく描いていることは事実であるが、目

の前にあるものがそっくりそのまま表現されている。(「両世界評論」 Revue de Deux Mondes, 1849年8月15日)

例えば、『石割り工』を見るとよい。物質的で下品だという意味では、これ以上現実で、自然なものがあるだろうか。しかし、美学的には、これ以上偽りで、醜いものがあるだろうか。理由は簡単だ。彼が描いているものが本来の石割り工でないからだ。画布の上に生きた真の姿を投じるために、芸術が観察から借りなければならない特徴的な行動、動作、身振りになってないからだ。彼は列挙の方法を用いる。そのために、彼の絵はいろいろなものを並べた一種の財産目録となる。彼の考えでは、その全体で人物が形成されると見做されるのだ。(「立憲」 Le Constitutionnel, 1850年1月8日)

確かに、画題が如何なるものであれ、平凡なものを非凡に、醜悪なものを詩的なものに描くことはできる。しかし、そうしないのは対象の無選択な描写の結果で、ロマン主義が形容詞的な文体と修辞によって行おうとしたと同じ効果を、名詞の列挙によって産もうとする、新しい意欲的な方法である。しかし、ここで問題になるのは、絵画と小説との表現効果の根本的な差異である。絵画の場合、群像の一人にスポットを当てようが、群像を均等に配そうが、それは主題に対する収斂か拡散かの手法的な差であって、画面に描かれた世界が視覚の対象として現前している。観賞はそれが感動に足り得るかどうかである。ところが、文学作品の場合、人物や風景を「銀板写真のように見たまま」いかに緻密に並列描写したところで、結果は単なる羅列になりかねない。事実、『モランシャールのブルジョワたち』は現実的細部が数珠繋ぎにされているだけで、全貌が文学的量感となって浮かび上がってこない。確かに、ある種のドキュメンタルな読み物が与えると同じ迫真の意外性によって、当時、読者の目を驚かせたのだろうが(十萬部を売り尽くした)、卑近な対象が客観的手法で忠実に描き込まれている部分ほど、平板な羅列の印象を、更には瑣末主義の印象を強くする。

19世紀文学のリアリズムという言葉が、美術の領域から導入されたことはすでに述べた。クールベを擁護したジャンワルリばかりでなく、この時代の作家たちは絵画手法としてのリアリズムを、今日我々が想像する以上に、意識していたのではなかろうか。描写の絵画的性、映像性はフロベールの特徴の

一つである点、これはすでに多くの研究者が直接、間接に言及している。実際、フロベールの書簡中、色彩に関する比喩が多く見られる。また、自らの文学を語るとき、しばしば色の譬を引く。

場面によっては瑣末主義と取られかねない描写の羅列癖は、対象を客観的に活写することで、絵画が成功したと同じ芸術的な実在感を目指そうとした写実主義文学のいわば臍の緒なのかもしれない。

本稿の最初に、食卓の場面と並んで『ブヴァールとペキュシェ』の一節を引用しておいたが、このフロベールの最後の作品はまさに百科事典の食卓である。都会暮らしに草臥れた二人のサラリーマン（筆耕生）が、思いがけない高額遺産を偶然手にいれる。そこで、田舎に引き籠もり、かねてからの夢を実現しようと決意する。その夢というのが途方もない企画で、あらゆる学問を究めてみようというのである。農業、科学、医学、天文学、地質学、考古学、文学、美学、政治学、法学、社会学、養生法、神秘学、哲学、宗教、教育、総合大学の教養科目を網羅してなお余る勉強が、展開される。が、いずれも惨めな失敗に終わる。そして、失意と懐疑のうちに、二人の老学徒は元の筆耕生の仕事に戻ることになる。

これもまた知識の列举である。この作品がフロベールの遺稿となったことは象徴的である。生理と芸術の本能を満足させるために、言葉と知識を食べながら、未完のままに逝ったからである。

《注》

(1) Jean-Pierre RICHARD: *La création de la forme chez Flaubert* in *Littérature et Sensation*, Edition du Seuil 1954, p. 138.

(2) Gustave FLAUBERT: *Madame Bovary*, Garnier 1970, p. 45 原文は以下の通り。

Emma se sentit, en entrant, enveloppée par un air chaud, mélange du parfum des fleurs et du beau linge, du fumet des viandes et de l'odeur des truffes. Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles; des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient les plats; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient.

(3) Magazine Littéraire, NO. 108; *La crise de la vérité, entretien*

avec Roland Barthe, p. 26.

- (4) Gustave FLAUBERT: *Bouvard et Pécuchet*, Garnier 1965, p. 65-66
原文は以下の通り。

Après ce triomphe, leur orgueil s'exalta. Ils achetèrent le matériel d'un distillateur en faillite—et bientôt arrivèrent dans la maison, des tamis, des barils, des entonnoirs, des écumeurs, des chausses et des balances, sans compter une séblie à boulet et un alambic tête-de-more, lequel exigea un fourneau réflecteur, avec une hotte de cheminée.

- (5) Gustave FLAUBERT: *Mémoire d'un Fou* in *Œuvres complètes de G. FLAUBERT* vol. 11, club de l'Honnête Homme 1973, p. 481 原文は以下の通り。

Et c'était encore la gloire, avec ses bruits de mains, ses fanfares vers le ciel, ses lauriers, sa poussière d'or jetée aux vents; c'était un brillant théâtre avec des femmes parées, des diamants aux lumières, un air lourd, des poitrines haletantes; puis un recueillement religieux, des paroles dévorantes comme l'incendie, des pleurs, du rire, des sanglots, l'enivrement de la gloire, des cris d'enthousiasme, le trépidement de la foule, quoi! —de la vanité, du bruit, du néant.

- (6) Gustave FLAUBERT: *Correspondance 3^e Série*, Conard 1927, p. 3.
(7) Paul VALERY: *La Tentation de (Saint) Flaubert* in *Variété V*, Gallimard 1967, p. 199.

「人間としては類のない正直者であり、もっとも尊敬する芸術家ではあったが、いくらか武骨者で、精神の深みもありなかったフロベールは、写実主義の提唱した至極単純な公式と、膨大な読書と「原典批評」に依拠したつもりの子供っぽい権威とにやすやすと乗せられてしまった。」

- (8) 参考までに、1850年前後のクールベの絵画活動を略述。

1846年

友人ジャンフルリとマクス・ビュジョンと共に旗揚げ。それをレアリスムの芸術 *art réaliste* と呼ぶことに決まる。

1848年

美術展に6点出品。大方の反響なし。

1849年

美術展に9点出品, 7点入選。『オルナンの夕食後』受賞, 政府買い上げ。

1850—51年

『オルナンの埋葬』『市から帰るフラジェの農夫たち』『石割り工』その他風景画2点, 肖像画3点を出品。

1852年

美術展に『村の娘たち』を出品。

1853年

美術展に『水浴びする女たち』を出品。

1854年

官選の美術展は開かれず。モンペリエにて『出会い』, オルナンにて『画家

のアトリエ』を制作。

1855年

万国博覧会絵画展に『石割り工』『村の娘たち』『出会い』など11点を出品。しかし、『オルナンの埋葬』『画家のアトリエ』『シャンフルリの肖像』が拒否される。博覧会絵画展近くで個展を開き、この3作を含む40点の絵と4枚のデッサンを展示。「レアリズム展。ギュスターヴ・クールベ。40点出品。」と看板を掲げる。

(9) Charles LEGER: *Courbet*, Nilson 1925, p. 34.

(10) André FONTAINAS: *Courbet*, Félix Alcan 1921, p. 9.

(11) 「レアリズム宣言」のカタログに載った宣伝文は下記の通り。

「1830年の人々にロマン派の肩書きが与えられたように、レアリストの肩書きが私に押し付けられた。いつの時代でも、肩書きは問題の正しい観念を伝えることはなかった。正しい観念を与えたとすれば、作品は余分なものとなるだろう。

このことは希望しなければならないが、何人も理解する必要のない肩書きであってみれば、その肩書きが適切かどうか詮索するのはやめ、誤解をきっぱり解くために、ただ数語の説明をここに加えるだけに止めよう。

私はあらゆる体系的思想の圏外に立ち、いかなる偏見も抱かず、昔の人の芸術と現代の人の芸術を研究した。私は一方を模倣することも、他方を模写することも欲しなかった。また、私の思想は「芸術のための芸術」の無益な目的に達することでも、さらさらなかった。その通りなのだ。私はただ伝統に対する完全な知識のうちから、私個人のものである合理的な、独自の感情を汲み取ろうと欲したのみである。

なし得るために知る、これが私の思想であった。私の時代の風俗、観念、様相を、私の判断にしたがって翻訳することができること、一言にしていえば、生きた芸術を作ること、これが私の目的である。

ギュスターヴ・クールベ》

(12) Eugène DELACROIX: *Journal de Eugène Delacroix*, Plon 1932

(13) Charles LEGER: *op. cit.* p. 39.